

10. YIL

AZİZM
SANAT AYDINLANMA İÇİNDİR

SANAT ÖRGÜTÜ

MART 2018

SAYI 123



SÖYLEŞİ: DOĞU YÜCEL

AZİZM SANAT ÖRGÜTÜ

E-Dergi

123. Sayı Yayın Kurulu

Onur Keşaplı

Selin Gündüz

Volkan Bağırhan

Tasarım

Selçuk Korkmaz

Ön Kapak

Karda Avcılar, kesit

Pieter Brueghel

1565

Arka Kapak

Dulle Griet

Pieter Brueghel

1564

Twitter

@AzizmSanat

Facebook

/azizmsanat

Instagram

/azizm.sanat

E-Mail

azizm.sanat@gmail.com

www.azizmsanat.org

İÇİNDEKİLER

	4	Editörden
Söyleşi: Doğu Yücel	7	
<i>Aaahh Belinda: Seksenlerin Sonunda, Doksanların Başında Çocuk Olmak</i> Haydar Ali Albayrak	15	<i>İyi Davranılan Afrodizyak Kadınlar</i> Yasemin Gül
<i>Karanlık Arınmalar: Cinayet Anıları</i> Burhan Tekçe	17	
	33	<i>Paramparça ya da Auge um Auge, Zahn um Zahn (Göze Göz, Dişe Diş)</i> Volkan Bağırhan
	41	
<i>Nefes Al</i> Nilgün Zülfü Işık	46	<i>Güz Yolcusu</i> İsmet Şengül
	51	
<i>Kaybettim</i> Kemâl Hatipoğlu	53	<i>Sabahın Dördü -Sueda'ya</i> Batuhan Suiçmez
	55	

EDİTÖRDEN

Bir toplumun belli bir zaman aralığında aşağı yukarı hangi toplama karşılık geldiğini veya dönemin egemen ideolojisi kapsamında hangi yöne eğilim gösterdiği anlatma noktasında, edebiyat ve sinemada tek ya da kısıtlı mekânda pek çok kişiyi aynı anlatıda harmanlamak zor ancak son derece etkin bir kurgusudur. Bu yöntemle, 1939'da *Stagecoach/Cehennem Dönüşü* filmiyle, Western türünde bir posta arabasına sıkışmış yedi yolcu üzerinden 1930'ların Amerikan toplumunun ideolojik seyrini anlatmaya girişen **John Ford**, Birleşik Devletler muhafazakârlığının başta Kuzey Amerika Yerlileri olmak üzere azınlıklar dışında her türlü eğilimi kapsadığını söylerken, 2002 yılında **Ümit Ünal**, 9 adlı filmiyle bir mahalle üzerinden tüm Türkiye toplumunu, sorgu tekniğiyle mercek altına alıyordu. Bu ay yazarıyla gerçekleştirdiğimiz söyleşi vesilesiyle, *Kimdir Bu Mitat Karaman?* adlı roman tam da bu anlatı geleneğini uygulayan ve geliştiren dikkat çekici bir yapıt. 15 Temmuz'u arka planına alarak kurmacasını tek bir apartmandaki devinime bırakan **Doğu Yücel**, günümüz Türkiye'sinin dar alanda geniş açılı bir fotoğrafını çekerken ister istemez toplum olarak toplum olabilme özelliğini ne ölçüde yerine getirebildiğimizi sorguluyor ve sorgulatıyor. Toplum olması gerekenle yüzleşip, postmodern bir yığınla karşılaşmak, okur veya izleyici olarak kurmak istediğimiz özdeşliği yokuşa sürerken, arkasından yürünecek bir zihniyet yapısı bulamamak uzun vadede pekâlâ yıkıcı olabilir. Mekânın darlığından ziyade karakterlerin dar açıları, küçük odakları, ülküsünü ve ütopyasını yitirmişliği de gözler önüne seriyor. Buna sebebiyet veren etmenler üzerine ayrıntılı değerlendirmelere girişmeden, yüzeysel bir eleştiri, resmin bütününde, meselenin özünde yatan

sorunu zorlanmadan görebilir. Birkaç yüzyıllık geçmişine rağmen insanlığın layık olduğu düzen olarak kendini dikta ettirmeyi başaran kapitalizm, insan olarak yaşama yetisini, hayatta kalabilme seviyesine düşürerek insanları şimdiki zamana hapsedmiştir. Bu hapis, ufku köreltirken illüzyon/simülasyonvari yanılsamalar ile kendi kendini kandırır hale getirmiştir yığınlaşan toplumları. Sorunun çözümü, tıpkı tespiti gibi birkaç sözcükle özetlenebilir: Aydınlanma ve Sosyalizm. Fakat bu sözcüklerin hangi odakta, hangi odakla ve yöntemle uygulanabilir hale getirileceği başlı başına bir muammadır. Ve bu muamma çözüme kavuşturulmadığı sürece yalnızca şimdiki zamanı değil gelecek zamanı da yitirdiğimizi, hatta gezegeni bile yitirecek noktaya geldiğimizi kavrayabilmek gerekir. Bunun için de benlikten zaman zaman da olsa sıyrılabilmeyi ve kimilerinin tanrısal bakış dediği üst açıyı yakalayabilmeyi başarmak büyük önem taşımaktadır.

Bizleri tüm bu düşüncelere sevk eden, ritmi bir hayli yüksek roman *Kimdir Bu Mitat Karaman?* ve daha fazlasını konuştuğumuz Doğu Yücel ile Azizizm Sanat Örgütü olarak gerçekleştirdiğimiz ikinci söyleşinin yanı sıra bu sayımızda 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü'nün vicdani arınmalar ile geçirtilir halinden bunalma sonucu farklı metinlere yer veriyoruz. "Kadın filmleri" alt başlığıyla **Müjde Ar** ile özdeşleşen ve 1980'lerde pek çok örnek ortaya koyan **Atıf Yılmaz** sinemasının en ayıksı örneklerinden *Aaahh Belinda* üzerine, türü, dönemi ve bir kuşağı ele alan ölçeğiyle benzerine zor rastlanılacak eleştirel bir makale ile özgün ve cüretkâr pasajlar 8 Mart onuruna Azizizm sayfalarında. Sinema yazılarımızdaysa **Fatih Akın**'ın bir hayli ses getiren yeni filmi *Paramparça* ile Uzak Doğu sinemasının yükselişinde pay sahibi yönetmenlerden **Joon-ho Bong**'un kült yapıtlarından *Cinayet Anıları* üzerine eleştiriler yer alıyor. Ayrıca özgün deneme ve şiirler de sayfalarımızda.

Daraltılan gündelik yaşamımıza inat üst açının ufuk açıcılığı adına, Sanatla kalın dostlar.

Azizm'in Notu: Nisan 2018 tarihli **Azizm Sanat E-Dergi**'nin 124. sayısı için, dilediğiniz konuda makale, öykü, şiir, deneme, eleştiri, karikatür, video, resim ve fotoğrafı **29 Mart** tarihine kadar azizm.sanat@gmail.com adresinden yayın kurulumuza iletebilirsiniz.

SÖYLEŞİ: DOĞU YÜCEL



Bir önceki romanı *Varolmayanlar*'ın sürükleyiciliğinden kendimizi alıkoyamayıp 2012 başlarında söyleşi gerçekleştirdiğimiz **Doğu Yücel**'le, Uşak Üniversitesi İletişim Topluluğu'na 12-12-14 Aralık 2017 tarihlerinde düzenlenen **4. Uşak Kanatlı Denizati Kısa Film Festivali**'nin seçici kurul üyeliği vesilesiyle yeniden bir araya gelme şansımız oldu. Kendisine jüri üyeliğini teklif ederken son romanından habersizdik. Yazarlık ve senaristlik üzerine söyleşiye ek olarak Can Yayınları'ndan çıkan yeni romanı *Kimdir Bu Mitat Karaman?*'in imza gününü de gerçekleştirme fırsatımız oldu. Uşak'ta da büyük ilgi gören kitabın sürükleyiciliğine kendimizi kaptırdığımızda yeni bir söyleşinin geleceği belliydi. Bizi kırmayan ve edebiyat dışında sinema ve müzikle de fazlasıyla iç içe olan Doğu Yücel'le yeni romanının yanı sıra yazarlık

süreci, olası sinema uyarlamaları, yeni çalışmaları ve ülkemizin, edebiyat dünyasını da içerecek şekilde, ruh hali üzerine konuştuk. Bize zaman ayıran Doğu Yücel dışında, bu kapsamlı söyleşinin gerçekleşmesi için büyük emek harcayan Selin Gündüz ve Gökhan Baykal'a da ayrıca teşekkür ediyoruz. İyi okumalar;

Kitap sıradan bir karakterin içinde polisiye, dram, gerilim, güldürü, nostaljik ve hatta erotik akışıyla sıra dışı bir kurmaca içeriyor. Bu alt türlerin harmanlandığı nokta ise kara komedi oluyor. Mitat'ı ve öyküsünü yazmaya giriştiğinizde hedefiniz bu yönde miydi? Romanın güdülenmeleri nelerdi?

Bugüne kadar daha çok fantastik, bilimkurgu, büyülü-gerçekçilik gibi türlerle ilişkilendirildim. Bu algıyı biraz yıkmak istiyordum çünkü bir yazar olarak sadece bu türlerden ibaret olmadığımı düşünüyorum. Fakat diğer yandan, sadece farklı türlerdeki maharetimi göstermek için roman yazamam. Asıl olan her zaman öyküdür. Gün içinde aklıma bazı öykü fikirleri düşer, onları not ederim, aralarından bir tanesi diğerlerine göre daha çok ilgimi çeker ve onun peşinden giderim. Bu defa aklıma Mitat'ın öyküsü düştü. Aslında en başta daha çok *Suç ve Ceza* gibi ağır bir dram çıkar diye düşünüyordum fakat yazdıkça öykünün içindeki kara komedi kendini gösterir oldu. Daha aksiyonsuz, ağır akan, karakter odaklı bir roman olacağını düşünüyordum, tam tersine yazarken kalemim aksiyona, komediye, polisiyeye çalıştı. Öykü bunlara ihtiyaç duyuyordu, ben de onun isteklerine boyun eğdim.

Günümüz Türkiye'si, olağanca postmodernliğiyle kitabın geçtiği apartmanın sakinlerinden okunabiliyor. Adeta dar açığa sıkıştırılmış bir toplamı takip edebiliyoruz okuyucu olarak. İç içe geçmişliğin, zıt değerlerin bir arada

devinimin bulduğu eğretilik mizahın içinde kendine yer buluyor. Kitapta buna yönelik eleştirel değil nesnel bir gözlemci konumu var yazarın. Peki, Doğu Yücel içinde bulunduğumuz zaman/mekânı eleştirel olarak nasıl değerlendiriyor?

İlginçtir, apartmandaki Türkiye panoraması da tıpkı romanın türü gibi benim kontrolümün dışında gelişti. Bilinçli olarak apartmandaki karakterler Türkiye'nin farklı sınıflarını temsil etsin diye düşünmedim yani. Daha önce oturduğum apartmanları düşündüm ve onlardan bir tanesine benzeyen bir sınıf yelpazesi oluşturdum ve apartmanın her sakinine karşı aynı mesafeden durmaya çalıştım. Kara mizah kadar bu kitapta “acımasız mizah” tarzının olduğunu düşünüyorum. Televizyon dünyasından örneklemek gerekirse **Seinfeld** mizahı var. Seinfeld kimsenin gözünün yaşına bakmaz, her sınıfla, her tür insanla dalgasını geçiyordu. Mitat'ın hikâyesinde eleştiri okları toplumun her kesimine aynı oranda tutuluyor. Hatta en çok Mitat ve onun mensubu olduğu beyaz Türkler bu oklardan nasibini alıyor diyebilirim. Her kesimin kendine has ritüelleri, kölesi olduğu rutinler, alışkanlıklar, söz kalıpları var. Benim yazar olarak yorumum, teknolojinin hâkim olduğu günümüzde kimsenin tamamen dürüst ve saf olamayacağı yönünde. Bir **Yeni Türkü** şarkısında dendiği gibi, “...bu maskeli balo ve onun sahte yüzleri...”. Sözler: **Murathan Mungan**, tabii ki...

***Kimdir Bu Mitat Karaman?*, çoğunluğun ürkerek hakkında yorum getirdiği 15 Temmuz ve sonrasını arka planına alıyor. 12 Eylül'le sanatsal düzlemde bile hala yüzleşmeyi tamamlayamamış bir aydın çevresinde kitabın bu öncülüğü değerli. Romanın şekillenmesinde bu sürecin veya amacın payı nedir?**

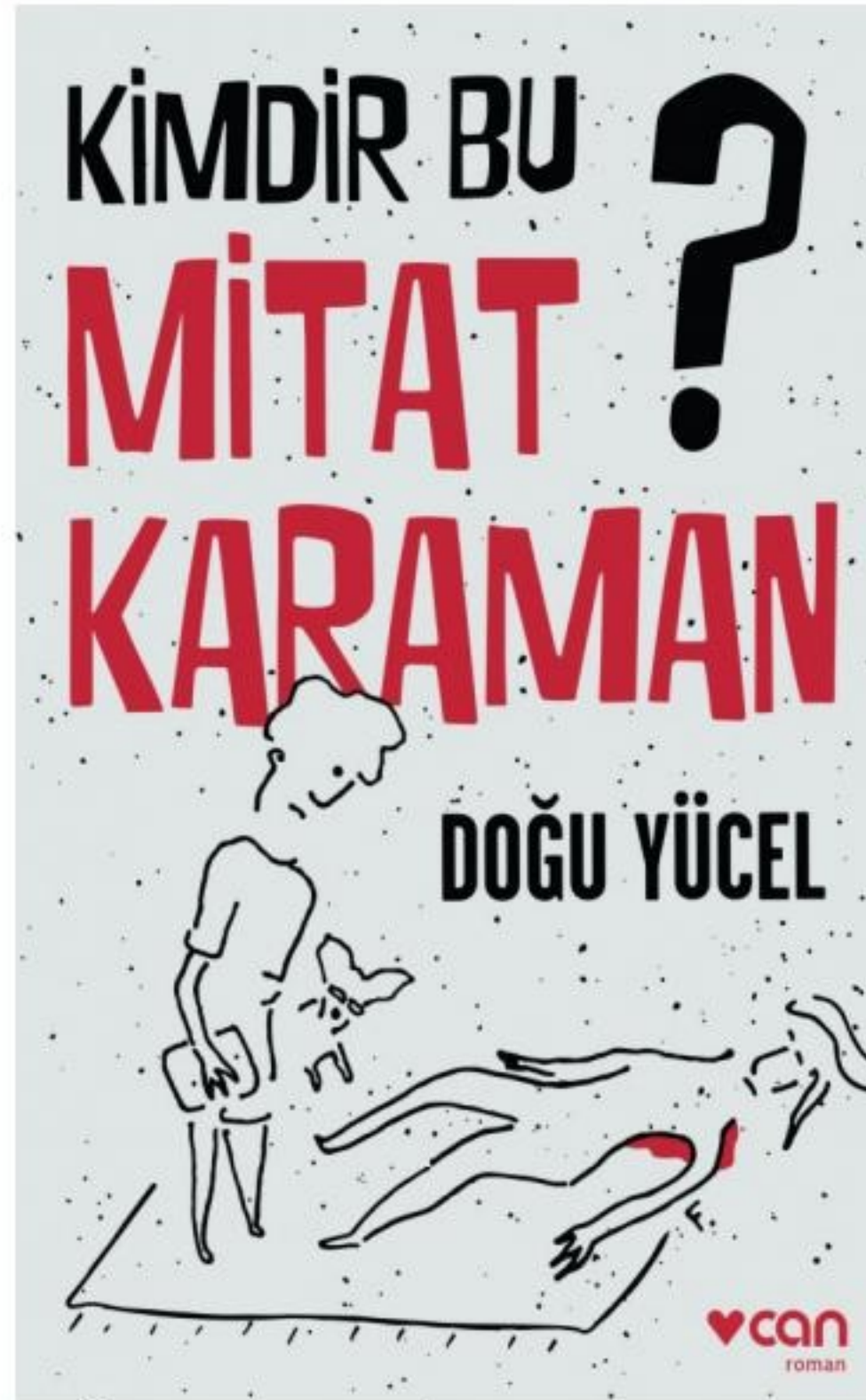
Teşekkür ederim çünkü maalesef kitabın bu yönü bence yeterince görülmedi. Okur gördü ama eleştirmenler

sanki otosansür yaptılar ve romanın politik yüzünden pek söz etmediler. 2015-2016 yılları hepimiz için kâbus gibiydi. Patlama haberleriyle uyandığımız, havaalanı saldırıları gibi korkunç olayları öğrenerek uykuya daldığımız, bilincimizin ve bilinçaltımızın alt üst olduğu, acının her halini yaşadığımız yıllar. 15 Temmuz bu acılı sürecin en şok edici olayıydı hiç şüphesiz. 40 yıldır devletin içine sinen bir tarikat, bir darbe girişimi ve sonrasında olanlar herkesi olduğu gibi biz yazarları da etkiledi tabii ki. Ben o süreçte Mitat’ın paranoya ile örülmüş hikâyesi için çalışmalara başlamıştım. Darbe girişimi yaşanınca allak bullak olduk, bir süre elim kaleme gitmedi. Ağustos sonu tekrar başladım. Mitat’ın hikâyesi de o dönemde geçiyordu ama nedense darbe girişimi olmamış gibi yazıyordum. Oysa her akşam tartışma programlarından başımızı kaldıramıyor, eş dost sohbetinde sadece bu konuyu konuşuyorduk. Kendime sordum: E o zaman neden Mitat’ın hikâyesinde geçmiyor? Otosansür yaptığımı fark ettim. Benim bir yazar olarak görevlerimden biri yaşadığım çağı yansıtmak değil mi? Niye çekiniyordum ki? Üstelik Mitat’ın Cennet Apartmanı’nda yaşadığı ve tüm hayatına yansıyan paranoyası ile o dönem toplumca yaşadığımız paranoya birebir örtüşüyordu. Sonunda cesaretimi topladım ve romanı baştan yazma pahasına 15 Temmuz’un da adeta bir karakter gibi yer aldığı bu romanı yazdım. Çünkü buna mecburdum.

Mitat’ın kendini içinde bulduğu akış tesadüfler ve rastlantılarla gelişiyor. Okurken, David Fincher’in yönettiği *Benjamin Button’ın Tuhaf Hikâyesi’nde* Cate Blanchett’in o ünlü “ya öyle olsaydı” sekansı geliyor akla. Tek bir eylem birkaç saniye önce veya sonra olsaydı yaşananlar başka türlü seyredecekti. Bir edebiyatçı olarak tesadüfler ve rastlantılar sizi ne kadar besliyor?

“Ya öyle olsaydı” ya da İngilizce yazılan senaryo / drama kitaplarında söylendiği şekliyle “What if” metodunu sıkça kullanırım. Daha bu metodun varlığından bile haberdar değilken,

ilk öykülerimden biri olan *Tiyatrodaki Hayat*'ın fikrine öyle ulaştım. Bir manken tiyatro oyuncusu olmuş, televizyonda bir röportajında yılların oyuncusuymuş gibi röportaj veriyordu. “Ne kadar hasta olursam sahneye çıkar oynarım” dedi havalı havalı. Ben de içimden “Sen hasta hasta çıkıyorsan, usta oyuncular ölüyken bile oynar” dedim. Sonra durdum ve tam bu serzenişimde bir hikâye fikri yattığını fark ettim. O günden beri birçok öykümü kendi hayatımın farklı olasılıklarını düşünerek veya gözlediğim olayların başka türlü gerçekleştiklerini hayal ederek yazdım. Çoğu zaman bu metodu bazen farkında olmadan uyguladığımı fark ettim. Yazar tıkanıklığı yaşayan yazarlara veya fikir arayan yazar adaylarına öneririm. Diğer yandan ne zaman tesadüflerden bahsedilse *Sliding Door* filmi aklıma gelir. Hayatımızı gerçekten de tesadüfler belirliyor. Hayatın ve varoluşun kaynağı da zaten tesadüfler silsilesi. O yüzden, tesadüflerden beslenmemek olmaz. Ama drama sanatında tesadüfler tehlikelidir, fazla tesadüf öykünün inandırıcılığını zedeler. Tesadüfleri severken dikkat edelim!



Yazarın hedeflediği iletiler, önermeler ve eleştiriler doğrultusunda okurların, *Kimdir Bu Mitat Karaman?* ile ilgili şu ana kadarki tepkilerini, geri dönüşlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ben çok satan bir yazar değilim. Sonuçta 2000 yılından beri ana akımın dışında dallarda kalem oynatıyorum ama kemik bir kitlem var diyebilirim. Can Yayınları'na geçtiğimde bir grup yeni okur da beni okumaya başladı. Ve Mitat'tan sonra gerçekten çok kısa sürede çok güzel tepkiler aldım. Bir yazar en çok anlaşılmayı ister. Bu da hiç sanıldığı kadar kolay değildir. Çok satmaktan daha zordur. Mitat Karaman'ın farklı bir kafası var ve açıkçası kitabı paylaşırken bazı çekincelerim vardı. Birçok sahnesinde yanlış anlaşılırım, bazı espriler ciddiye alınır veya bazı kötücül düşünceler farklı yönlerle çekilir diye çok korkuyordum ama gördüğüm kadarıyla eski ve yeni okurlarım kitabı, kitapla birlikte Mitat'ı anladılar. Arkadaşlarına önerdiler, kitabı hediye aldılar, internette paylaştılar... Sonuçta ana akım tarzında yazmıyorum, alternatif bir yolda gidiyorum ve bu paylaşımları görmek beni gerçekten çok mutlu ediyor. Onlara müteşekkirim.

Senaryo yazarı kimliğiniz hatırlandığında romanlarınızdaki sinemasal doku şaşırtıcı değil ancak bir edebiyatçı olarak inşa ettiğiniz kurmacada sinematografinin rolü nedir?

Ben kendimi bir hikâye anlatıcısı olarak görüyorum. Küçükken, okuma yazmayı bilmediğim yaşlarda kafamda filmler çekiyordum, sonra yazmayı öğrendim, okul defterlerimi çocuksu öykülerle doldurdum. Gençken yazlıkta çocuklara kafamdan geçen hikâyeleri anlatıyordum. Lise yıllarında öyküler yazdım, üniversitede katıldığım öykü yarışmalarıyla işi ilerlettim ve kitaplar geldi. Yirmili yaşlarımda iki tane sinema filminin senaryosunu yazdım. Ama tüm bunlar aslında beş

altı yaşlarında kafasında filmler çeken çocuğun hayallerinden farklı değiller. Sinematografi halen daha benim için çok önemli çünkü yazmadan önce sadece hayal gücüyle hikâyeler döndürüyordum kafamda. Bir de, iyi hikâyelerin farklı sanat disiplinlerinde anlatılmaya müsait olduklarını düşünüyorum. Yazdıklarımın bir gün sadece sinemaya değil, tiyatroya, çizgi romana, animasyonlara, hatta şarkılara ilham vermesini isterim çünkü ben de bunlardan ilham alıyorum.

Son dönemde, edebiyatı halka indiriyoruz güdülenmesiyle, sayısı bir elin parmaklarını çoktan geçen, mizanpaj olarak da birbirine fazlasıyla benzeyen edebiyat dergileri türedi ve bu dergiler ilgi gördüğü ölçüde pek çok başlıkta tepki de çekti. Siz bu furyayı nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ben on dört yıl dergicilik yaptım. Gazetelerde, dergi ofislerinde çalıştım. O yüzden bu sektörün eski bir profesyoneli olarak yeni tarz kültür sanat dergilerinin başarısını önemsiyorum çünkü tam da artık dergicilik ölüyor, internet dergileri öldürdü derken **Ot Dergisi** ile bir furya başladı ve her yeni çıkan dergi şaşırtıcı başarılarla ulaştı. Buradaki başarıyı atlayıp sadece bir moda olmasından dolayı bu dergileri küçümsemek benim açımdan doğru olmaz. Bir okur olarak da, Ot, **Tuhaf** gibi dergileri alıyorum, okuyorum. Çok önemli yazarlar bu dergilerde yazıyorlar. Ulaşılan güzel satış rakamları sayesinde bu dergilerde yazan yazarlar nihayet yazdıkları yazılar için telif alabiliyorlar. Bunlar işin güzel yönleri. Diğer yandan her modada olduğu gibi burada da bazı sorunlar elbette var. Aşırı naif, aforizma fetişinden beslenen, duygu sömürüsüne açık “çay edebiyatı”nın yükselmesinden rahatsızım ama ben yine de bardağın dolu tarafına bakmaktan yanayım. Okuma oranı çok düşük olan, efsanevi mizah dergilerinin bile kapandığı bir dönemde insanlara okuma şevkini tekrar kazandıran bu dergilerin eksiklerini de kapatarak ilerlemelerini umut ediyorum.

***Küçük Kıyamet*'ten bu yana sizi sinemada göremez olduk. Hâlbuki önce *Varolmayanlar* şimdi de *Kimdir Bu Mitat Karaman*? Beyazperdeyi çağırıyor adeta. Doğu Yücel'i senarist kimliğiyle tekrar ne zaman görebileceğiz? Son kitap filme uyarlanırsa ekibin kimlerden oluşmasını istersiniz?**

Teşekkürler, evet okuyan herkes *Kimdir Bu Mitat Karaman*?'dan güzel bir film çıkabileceğini söylüyor. Ama tabii buna kararı yapımcılar verir. E yapımcılar da kitap okumadıklarına göre... İşimiz zor! Ben açıkçası bu kitabı kim sever ve filme çekmek isterse onunla çalışmayı isterim. Sinema sevgi işidir. Kitabı okuyunca bundan etkilenen, bunu filme dönüştürmek için sabırsızlanan kişi aradığım yönetmendir, Mitat'ı okuyan, onu anlayan, onu oynamak için Mitat gibi dizlerinin üstünde cüce taklidi yapmaya başlayan aktör Mitat'tır. Bu sevgiden ve bu sevgiyle bir araya gelecek bir takım oyunundan iyi filmler çıkabilir ancak. Yoksa yıldızlar karması yapsan da ortaya doğru bir iş çıkmaz.

Yakın geleceğe yönelik sanatsal planlarınız nelerdir?

Geçen sene *Güneş Hırsızları*'ndaki *Evim Güzel Evim* isimli uzun hikâyemi tiyatro sahnesine uyarlamıştım. O oyunun sahnelenmesini çok isterim. Yazar olarak en büyük isteğim yurtdışı konusundaki şanssızlığım yenmek. Romanlarımdan bir tanesi İngilizceye çevrildi ve Amazon'da e-book olarak bulunmakta ama bu çok kişisel bir çabanın ürünüydü. Başta İngilizce olmak üzere diğer dillerde kitaplarımın yabancı okurlarla buluşmasını çok isterim. Nisan ayında da Mitat'ın macerasının ikincisine başlamak istiyorum. Ama önce biraz enerji ve yaşanmışlık biriktirmem lazım.

Zaman ayırdığınız için teşekkür ederiz.

Ben teşekkür ederim.

Onur Keşaplı

İyi Davranılan Afrodisyak Kadınlar

Yasemin Gül



Aklımın iplerini saldı. Uyum etimi kemiğimden ayırıyor. Bu birbirinizin dizlerini kanattığınız yeni yetişkin düzeninizde ruhumun berraklığı alaycı tavırlarınıza eşlik edemiyor. Bireysel hükmü olmayan kararlarınızı çok ağızlı fakat az sesli gruplardan alıyorsunuz. Vicdanınızı hangi yenik hikâye anlatıcısı karar birliğine sunuyor.

Bazılarınız flörtün dayanılmaz hafifliğiyle aklımı oylamaya bile sunmuyor. İyi davranılan kadınlar, afrodisyak üçgeninin en manasız açısında. Kendim olma halini, sonsuz bir iştahla kemiriyorum. Beynimi kemiriyorum ve bana ait olan her ne varsa leşine sinekler üşüşmeden kemiriyorsunuz. Soluk bilmeden, insan olmanın faydacı yanının eşiğinde.

Bu birbirleriyle demlenen insan furyası, duvarlarıma asla yakışmayan birçok insan furyasından yalnızca birkaçı. Çıkarı olanın bir diğerine göz kırptığı, yeni dünya düzenini eski zaman içtenlik nidalarıyla kutluyorlar. Dolaylı yoldan bu padalyalar kendilerini daha az canlı olan ruhlarla besliyor.

Aaahh Belinda: Seksenlerin Sonunda, Doksanların Başında Çocuk Olmak

Haydar Ali Albayrak



1986'da **Atıf Yılmaz** tarafından çekilen filmi 1990'ların ilk yarısında televizyondan izlemiştim. O dönem *Camdan Kalp* (1990) ve **Türkan Şoray**'ın başrol oynadığı *Şahmaran* (1993) filmleriyle birlikte izleyip etkilendiğim fantastik içerikli filmlerin başında geliyordu *Aaaahh Belinda*. Onu, adı geçen diğer filmlerden ayıran tarafı fantazyanın olay örgüsünde kullanımıydı. *Şahmaran*, hikâyesiyle açık bir masalsı destansı havayı meydana getirirken *Camdan Kalp* ise bir aydının başına olmadık işler aldığı yoksul gecekondu mahallesindeki daha önce pek karşılaşmadığından kendisine gerçeküstü gelen bir gerçeklik haliyle hesaplaşmasını anlatıyordu. Yılmaz'ın filmi gerek çekildiği dönem gerek ele aldığı mesele anlamında ayrıksı bir noktada duruyor.

Peki, film günümüzde sıklıkla anılan ve geçmişe çocuksu duyulan özlemle cisimleşmiş ‘‘*Seksenler sonu doksanlar başı*’’ söylemiyle tam olarak nerede, ne ölçüde kesişiyor. Başta şu söylenebilir: *Aaaahh Belinda* bir reklam filmidir ve bu bakımdan beyaz perdeden ziyade cam ekrana hitap etmektedir. Yine bizim sözünü ettiğimiz kuşak özel televizyon kanalları kuşağıdır, reklamlara, metalara, televizyon programlarına, yayın kuşaklarına haddinden fazla bir anlam ve samimiyet yükler. O dönemi anmak yolunda metarlardan soyutlanmış sokak oyunları yerine cipslerden çıkan tasoları kullanırlar. Okul koridorlarında, bahçelerinde en çocuksu koşularını, enerji boşaltım anlarını dahi bir kola kutusunda özetlemek kolaylığına sığınırılar. Adı geçen kuşağın kendisi reklam kuşağına dönüşmüştür. Bu reklam düzlemine reklamcılar ilgi alaka göstermekte ürün pazarlanırken hedef kitle bu yaşa daralıyorsa metinlerini kurarken bir kez bile olsa o dönemi anmayı düşünürler.

İşte *Aaaahh Belinda* filmi baştan sona bir şampuan reklamının hayata müdahalesi bakımından 1990’lar çocukları için ilginç bir fantazyâlemi yaratır. İki binler çocuklarının *Harry Potter*’ından farklı olarak yerel ve ürkütücü bir fantazyâ...

Son on yıldır Türkiye’de çekilen korku filmleri *Aaah Belinda*’nın gerisinde kalıyor çünkü Yılmaz’ın filmi kadar sıkıştırıyorlar seyirciyi. Üstelik bu filmlerin büyük kısmı önemli ölçüde o havadan temelleniyor: metafiziksel/dinsel içeriğe dayalı bir bilinmez sömürüsü... Çoğumuz filmde babaannenin ‘‘*dunganga dunganga*’’ tekerlemesini söylerken sesine kattığı iktidarı ve gözlerini belertişini hatırlarız.

Bu dönemin, ‘‘80’ler sonu 90’lar başı çocukluk’’ ile ilişkilenmesi; reklam ilgisinin, ‘‘özel olan’’ın pazarlanışının, özel hissettirme çabasının ve buna bağlı her türden gösterinin

sivrilmesine, nesnel bakış algısı geri çekilirken nesneleştirme saldırısının ve Hollywood dilinin sinema seyircimiz üzerinde kurduğu tahakkümün yükselişine bağlıdır. Bu nostalji kuşağı, “*Parliament Sinema Kulübü*”yle büyüüp çocukluğu aştığında, film yahut dizi keyfinin pazar yıkanmasıyla kesintiye uğramasına içerleyerek çocukluğunu “*yalnızca özlemi duyulan samimi günler*”e indirgerken iş hayatında acımasız davranan, vahşi kapitalist üretim tarzının beyaz yakalı bekçileri haline geldi. Çok mu abartıyorum? Eğer abarttığımı düşünüyorsanız, kendini böyle tarif edenlerle konuşup dertleşin. Çocukluktan ziyade çocukken elinde tuttukları toplumsal mesel haline de gelmiş oyuncakları hatırlayacaklar; siz de göreceksiniz.

86 Yılında Reklam Filmi Çekmek

Aaahh Belinda bir kadın filmi midir? Soruyu gelin seksist itham edilebilecek bir şekilde soralım: **Müjde Ar**’ın 80’ler ikinci yarısında oynadığı her film “kadın filmi” değil midir? Kadın özgürlüğü meselesine özgürlüğün filmde nasıl çizildiği üzerinden yaklaştırmaya çalışacağım ancak *Aaahh Belinda*’nın öncelikle bir reklam filmi olduğunu saptamak lazım. Film iki zıt dünyayı belirgin bir biçimde çarpıştırıyor ve yalnız birinin reklamına dayanıyor: renkli dünya özgürdür, özgür dünya caziptir, kadın şampuan şişesinde güzeldir. Kadını orta halli memur yaşantısından kurtarıp parlak ve dolgun saçlara kavuşturan bir şampuan kutusuna hapsedişi filmin de tuhaf bir reklam metnine kurulduğunu gözlere önüne seriyor.

1986, insan bilincine dönük reklam saldırısının artması beklenen bir tarihsel kesit... Neoliberal politikalarda yükseliş, iki kutuptan toplumcu olduğu varsayılanın çözülmeye doğru gidişi dolayısıyla vahşi ve saldırgan kutbun hâkimiyet kurduğu ülkelerde refahı sermayeyle eş güdümlü telaffuz eder oluşu bu dönemin karakteristik yapısını belirliyor.



Aaahh Belinda filmide ister istemez, söylemi yeni fakat pratiği sömürü tarihi kadar eski bu dönemin propagandasını üstleniyor. Film özgürlük ve daha ötesinde sevgi gibi kavramları monoton hayatın dışında ifşa ederken hayatın gri yaşandığı öne sürülen coğrafyalarına karşıt bir ifade geliştiriyor. Serap karakterinin kendini bulduğu dünya, Sovyet toplumlarının o dönem çizildiği şekliyle insanı esaretine alan siyasetine uygun görülebilir. Düşüncelerim, gözlerinize bir komplo teorisinin sayıklamaları şeklinde görünmesin. Seksenler ikinci yarısı kapitalist kültürün savaş baltalarını kuşanıp bulabildiği her kanaldan hücumla geçtiği bir dönemdi ve büyük düşman *Sovyetlerin insanı ezen, hiçe sayan yönetim biçimi(!)*ydi.

Serap, Naciye: Gerçekler ve Simgeler

Aaahh Belinda filminin karmaşık duran basit bir anlatısı bulunmaktadır çünkü çatışmayı açıkça yansıtmak durumundadır. Müjde Ar ikinci defa tek bedende evirilen çift karakteri canlandırır. Bu kez 1981 yapımı *İffet* filminin tersine; mazbuttan özgüre değil özgürden mazbuta dönüşüm yaşanır. Yanı sıra İffet karakteri Demet'e birtakım zorunluluklardan ötürü dönüşse bile irade sergilemiştir. *Aaahh Belinda*'da Serap'tan Naciye'ye

dönüşüm apansız ve istem dışı gelişir. İffet'in travmatik süreci Serap'ın bilinci ötesinde bir değişimi kabullenmesine kaymıştır.

21



Hikâyeye kısaca bakarsak... Serap tiyatro oyuncusudur. *Belinda* isimli bir şampuan reklamında oynar. Çekimler sırasında bir küvette saçlarını yıkarken her şey değişir. Set orta halli bir evin banyosuna çevrilir ve Serap canlandığı Naciye olur. Bu dönüşüm İffet'tekinden çok daha keskindir, keskin olduğu oranda iradesini vurgulayan bir karakterin iradesizliğine dayanmaktadır. İffet'in Demet oluşundaki simgesel tercihini Atıf Yılmaz'ın filminde de gözlemliyoruz. İffet, *Demet* olarak açılmaktadır. Makyaj yapar, saçlarını açar, Demet'in teşhiri bir nevi "*İffetsizlik*" biçiminde gerçekleşir. Serap kadın özgürlüğünün serabı, rüyası anlamındadır ve Naciye kişisinde rüyadan uyandırılarak evden işe işten eve bir konuma kapatılır, özgürlük kısır döngüye geriler. İffet yoksul mahalleden çıkışı temsil ederken *Aaahh Belinda* orta hale, ortalamaya, geleneksele geri dönüşü; Serap'tan Naciye'ye, özgürden gönüllü tutsağa bir ivme yakalayarak sağlar.

Serap ve Naciye isim tercihleri kabab bir simgesel anlatımın habercisi addedilebilir. İki filmi yeniden kıyasladığımızda şunla karşılaşılır: İffet mahalleyi, *Aaahh Belinda* bir kesimi odağına almaktadır. Bu ayrımın belki aralarındaki beş yıldan kaynaklandığını önerebiliriz. Zira sosyo-kültürel değişimin hızlı yaşandığı, toplumun çözülüp yeni saiklerle restore edildiği bir beş yıl mevzu bahis... Öte yandan sinemamızın epey gerileyip doksanlar başındaki çöküşe doğru ilerlediğini göz ardı edemeyiz.

Seksenlerin ikinci yarısında orta sınıfı etkileyen video teknolojisi ve bu bağlamda kaset kiralama anlayışı, televizyonların giderek yaygınlaşması, giderek uydu kanallarıyla tanışılarak özel kanallara zemin hazırlanması seyir alışkanlıklarını 1970'ler ilk yarısında olduğu gibi tekrar değiştirmiştir. Arabesk filmlerin haricinde beyaz perde orta sınıfa seslenen bir propaganda aracı halini almıştır. Bu geçiş dönemi boyunca sinemamızda yeni üsluplar da denenir. 12 Eylül filmleri, furyayı başlatan *Sen Türkülerini Söyle*'yi saymazsak yenilgi ve miskinliğe büyüteç tuttular, toplumun çaresizliğini bir öğrenilmiş çaresizlik biçiminde gösterdiler. Bu filmlerde genellikle toplum küçülmüş birey büyütülmüştür. 12 Eylül öncesi dostların, yoldaşların arası açılmıştır, âdeta birbirlerine düşmüşlerdir. Kadın filmlerinde ülkede de sesini yeni yeni duyuran feminizme bakılır, kadının mahalledeki, sınıftaki, ailedeki yeri pek zengin olmasa bile çeşitli yollardan tartışmaya açılır. Toplumcu filmlerin yine bir kısmı kadının öne çıktığı filmler aracılığıyla seyirciye aktarılır

Orta Direk Boğucu, Militarizm Dunganga: Yaşasın Şampuan, Yaşasın Şamata!

Serap ile Naciye dışında bir üçüncü kadın portresi çizilir Belinda'da: Asiye! Serap'ı, *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunun provalarında tanırız. Asiye rolünü, sevgilisinin

eski sevgilisinden almıştır. Oyun filmin dokusuna eklenmiş ve böylece bir taşla birkaç kuş vurulmak istenmiştir. Serap tiyatrocunun kimliğinin yanında reklamlarda boy gösterecektir. Bu durum onun içsel bir çatışmasını da tetiklemektedir. Serap anasız babasız büyüdüğünü söylemektedir. Kıskanç (bir yönüyle güvensiz) ve korumacı (bir diğer yönüyle anaç) bir karakter sergilemektedir fakat aileye karşıdır. “Evinin kadını olma” fikri ona itici gelmektedir. Ayrıca evinin kadını olmaya zorunlu kılacak annelik fikri de huzurunu kaçırmaktadır. Aile kadını – özgür kadın çatışmasını bir kenara not edebiliriz. Esas çatışma ise yaşam alanında meydana gelen çatışmadır. Serap gri (bloklar halinde sitelerin dizildiği) ve varsıl bir muhitte tek başına yaşamaktadır. Bir binanın teras katında... Üçgen çatının alınlığında sokağa açılan penceresi özgürlüğüyle hem çelişmekte hem yalnızlığın altını çizmektedir. Yukarıdan dışarıya bakabilmesi onu “ilahi bir yalnızlığa” itmektir öte yandan bu yalnızlığı toplumun arasına karışabilme özgürlüğüyle de çelişir bir pratiğin işaretlerini taşımaktadır. Filmin bu ev ile verdiği mesaj ise açıktır: orta sınıfın üst sınıflara dönük yüzü (orta üst sınıf kavramından farklı olarak yüzünü “yükselme”ye çevirmiş, motive, özel sektörde yönetici adaylarının kastedildiği bir yüz) yalnız ve nispeten özgür bir yaşam sürebilmektedir.

Birkaç ayrıntıya daha değinmemiz gerektiğini düşünüyorum. *Asiye Nasıl Kurtulur*’da Asiye’yi oynayan Serap zaten “kurtulmuş”tur. Evinde topuklu ayakkabıyla dolaşmakta, kahvaltıda portakal suyu içmektedir. Daha doğrusu bunun nasıl bir kurtuluş olduğu tartışılır ancak belli bir refah düzeyine eriştiği ortadadır. Yüzümüzü reklam metnine döndüğümüzde tanıtan ailenin “orta direkliği”ne vurgu yapılır.

Serap banka çalışanı Naciye olacaktır eşiyse memurdur. **Macit Koper**’in usta işi oyunculuğuyla ete kemiğe

büründürdüğü Hulusi filmdeki reklam yönetmeninin deyişiyle “enteresan bir tip”tir. Hani Macit Koper jest ve mimikleriyle bu enteresanlığın hakkını vermektedir. Henüz en başta, Serap Hulusi’nin sahnelerini kasetten izlediğinde propaganda başlamıştır. Hulusi’nin aklı fikri boğazındadır. Teksti çalışırken karısının saçları yerine mutfakta ne piştiğiyle ilgilenmektedir. Burada bir sınıf çelişkisi mi yoksa aşağılama mı vardır?

Aaahh Belinda filmini **Barış Pirhasan**’ın yazdığını hatırlayalım. Pirhasan, 1980’ler ruhunu yansıtanlar arasındaydı... **Başar Sabuncu, Ömer Kavur, Yavuz Turgul...** Bu isimler kâh yazıp yönetiyor kâh salt yazın aşamasında katkı sağlıyorlardı fakat sinemamız yeni ve entelektüel dilini ararken, **Ertem Eğilmez** dahi son filmi *Arabesk*’te son temsilcilerinden olduğu Yeşilçam ruhunun çöküşünü parodiyle birlikte haber verirken adı geçen sinemacılara hayli iş düşmüştü.

Yeniden filmimize dönersek; Naciye nasıl kurtulur ve neyden kurtulur? Naciye Serap iken geçtiği ve başlarda şaşkınlık içinde nefes dahi alamadığı boğucu dünyadan yükselme kaygısı, hırs büsbütün çıkarılmış, “kendi yağında kavrulma” çizgisi benimsenmiştir. Ailesi çocukludur, çekirdektir; büyüklere hizmet kusursuzdur, arayışları bastırmıştır. Bu aile tipinde arayış algısı özgürlük fikrine eşitlenmiştir ve bir engelleme söz konusudur. Orta direk, bürokratizmin tohumlarını yeşertmiş, büyük düzene ayak uydurmuştur. Bir anlamda sorgulayış da yükseliş serzenişlerine eşitlenmektedir. 12 Eylül’ün etkileriyle uğraşılıyordur. Militarizm “dunganga”dır; orta direk bir ailede çocukların isim verilmeden korkutulduğu umacıdır, korku ikonu haline getirilmiştir. Burada metafiziksel bir sömürüye dayalı korkutma eyleminin, o dönemki asker postalını sembolize edebileceğini savunabiliriz. Korku devletin denetim ve baskı aygıtlarında varlığını hissettirmekteydi. Ancak çocukları korkutmaya yarayan dunganga tekerlemesi filmin asıl ürkütücü tarafını kurmamaktadır.

Aaahh Belinda'yı 1960'ların başından beri film çeken Atıf Yılmaz filmografisinde zirvelere taşıyan nitelik filmin fantastik girişimini toplumsal bir dokuya sindirerek sunabilmesidir. Dönemin bazı Başar Sabuncu senaryolarında erkek sapkınlığını, fetişist yaklaşım denemelerini görürüz (*Asılacak Kadın*, 1986) **İsmet Aybu** filmde saplantılı ve iktidarsız erkeği (*Hüsrev* karakterini) başarıyla canlandırır. Yahut **Luis Bunuel**'in *Gündüz Güzeli* (*Belle de Jour*,1967) filminden uyarlanan *Kupa Kızı*'nda gerçeküstü bir atmosfer kurulmaktadır. Atıf Yılmaz'ın çektiği *Aaahh Belinda* da bahsi geçen *Asiye Nasıl Kurtulur* (eser: **Vasıf Öngören**, ilk sahnelenişi 1969) teatral unsurun canlı kullanımı masalsı bir anlatıya göz kırpar.



Aaahh Belinda'da bir şampuan reklamı metnine sıkışıp kalan Serap'ın Naciye karakteriyle baskılanmasını, çatışmasını, uyuşmasını izleriz ki anlatı izleyiciye bir kâbus formunda aktarılmaktadır. Kâbusun gerçek yaşama dair sorunlarla, geçim derdiyle özdeşleşmesi (filmde bu sorunlara neredeyse hiç

değnilmez) gözlerden kaçmaz. Naciye'nin yaşantısı Serap'ın kâbusudur. Tersten bir aktarım ile karşı karşıyayızdır: Serap Naciye'nin düşü olmaktan çıkmış Naciye Serap'ın kâbusu olmuştur. Kulağın elin baş üzerinden dolaştırılması suretiyle gösterimidir bu. Kadın özgürlüğü söyleminin yükselişe geçeceği bir sırada sınıfsal avantajlardan ötürü özgür fakat arayışlar içinde olan kadının orta direklik'te çırpınışı, dahası boğulup uyum sağlaması öyküyü gerilim sahasına taşır.

Filmde Serap'ın Naciye kimliğini kabullenmesinde veya kabullenir görünmesinde bir akıl hastanesinde yatmaya zorlanmasının da payı büyüktür. Serap, psikiyatristlerden oluşan hekim heyeti önünde, aslında Serap olduğunu öne sürerken ilginçtir ki Asiye'nin dilinden konuşmaktadır. Oyuncululuğunu ispatlamak için heyete Asiye rolü oynar. Bu rol kesme çabası haliyle daha fazla sıkıntı yaratır ve Serap bir süre “yataklı tedavi” görür. Hastane sahneleri kısa tutulmuştur. Film bocalamayı bir akıl hastanesi yerine bizzat yaşamın içinde verme yoluna gider. Serap özgürlüğüne kavuşmanın peşindedir, heyeti atlatır ve serbest kalır. Onu karşılayan yine hiç tanımadığı kişilerdir. Eşinin anne babasıyla tanışır. Kaynanası samimiyetsiz ve üstten bir üslupla karşılar gelinini. İşte bu kaynananın yaramazlık eden çocukları korkutmaya yönelik söylediği “dunganga” tekerlemesi gerçeklik algısının yittiği bir çerçevede masum durmaktadır.

Bu kaotik yapıyı bir parça irdelemeye çalışalım. Serap'ın Naciye oluşunda kullanımı pek yaygın bir tabiri anmamız mümkün: *kafkaesk*. Belirsizlik, engellenme, ailenin kurumsallığı bağlamında bürokrasi, gerçeğin şüpheli konumu... Tüm bu vasıflar *Aaahh Belinda* filminin olay örgüsünde yer almaktadır. Belki Serap'ın Naciye oluşu filmin sonunda açıklanma ihtimali bulunan türden bir “eşek şakası”dır. Belki yine günümüzde öne çıkan bir ifadeyle bilimsel kökeninden beri tutarsak popüler çağrışımla sosyal deney... Ötesindeyse; büyük kurgu, *Big*

Brother, Truman Show benzeri maliyetli bir oyun... Serap'ın Naciye olmazdan evvel rolüne girip kendini kaptırarak Asiye'yi kurtarma uğraşı, sanatçı arkadaşlarının reklam oyunculuğuna kayan Serap'a ders vermek istemeleri bir araya getirildiğinde iş ve özel hayatın ayrıştırılması gerekliliğine, kapitalizmin çizdiği sınırların ihlalini durduran bir profesyonelliğe dair vurgu görürüz. Oyuncu para kazanmalıdır, kendini rolüne kaptırmamalıdır.

Yaşamın Büyüsü Belinda, Serap'ın Kâbusu Aile



Filmde birçok kadın karakterinin birbirlerini tamamlamak yerine birbirlerine dönüşümlerini, eriyip gidişlerini izliyoruz. Asiye Serap'ın içinde eriyor, Serap ise Belinda şampuan reklamıyla dâhil olduğu çocuklu ailenin yani Naciye'nin içinde eriyor. Naciye *Serap olabilmek adına* yeniden tiyatroya, üretimine, tutkusuna dönüyor. Serap hastaneden çıkınca da

bir süre Naciye'yi *oynamaya* başlıyor. Çocuklarına annelik görevini yerine getirmeye çalışıyor. Mutfığa girip bonfile pişiriyor ve sofraya muz getiriyor. Daha ötesinde televizyon sesinden yakınmaları dikkate alınmıyor yaktığı lambalar tutumlu kocası tarafından söndürülüyor. Bu aile hayatına uyum sağlayamayan Serap'ın oyun provası basılıyor ve Hulusi onu namussuzluk ettiği gerekçesiyle baba evine, ayyaş babasının yanına götürüyor. Ayyaş, uçarı baba (*İsmet Ay*) tövbe ediyor. O da “namussuz” kodlanmış bir kadına duyduğu sevdıyla erimiş ve kişiliğini yargılayan kendi karısından ziyade Naciye'nin kaynanası olmuş. Dunganga tekerlemesi söyleyen kaynana yalnız çocukları değil filmdeki tüm karakterleri korkutuyor ve hem eşi hem gelini damadı üzerinde kesin bir otorite kuruyor.

Tüm bu kimlik karmaşası komşularla oturulan bir yemek sofrasındadağılıyor. Serap komşuların komşuluğunu, kaynananın kaynanalığını kabulleniyor. Naciyeliğin kabulü Hulusi'yi yatağa davetle bir bakıma cinsel teslim ile gerçekleşiyor. Böylece temel açmazın kadın özgürlüğünün cinsel bir özgürlük düzeyinde ele alındığını fark ediyoruz. Kaldı ki o dönem çekilen birçok kadın filminde flörtleşme özgürlüğünün kıstası olarak cinselliğin ve aile namusu gibi kavramların konulması tesadüf sayılamaz. Türkiye Sineması artık seks filmlerine kayan erotik güldürü anlayışını terk edip duygusal ve tartıştıran bir tür erotizmle geri dönüyor. Bu dilin olgunlaşmasını sağlayan ise genellikle aile oluyor. Aile, cinselliği bastıran, tek tipleştiren bir hapishaneye benzetiliyor.

Orta direk Karmaşası, Sınıfsal Benzerlik, Kültürel Ayrılık: Doğmamış Çocuğa Biçilmek İstenen Don

Yazıyı bağlamadan bir noktaya daha değinmek niyetindeyim. Açıkçası *Hulusi* – *Naciye* çiftinin maddi standartları *Suat* –

Serap çiftiyle ciddi bir çatışma yaşamıyor. Hulusi – Naciye çifti iki çocuklu bir aile ve ailede iki ebeveyn de çalışıyor. Memur maaşının lükse yetmeyeceğini düşünsek bile “o devirde” kadın ve erkeğin çalışıp “ekmek parası” getirdiği bir evin yoksulluk çekeceğine inanmamız güç. Üstelik bu çiftin evi son derece modern diyebileceğimiz bir düzlemde döşenmiş: koltuk takımı, yemek masası, çocuklara oda, abajurlar, televizyon... Komşuları da aşağı yukarı aynı durumda... Apartmanda arada sırada görünen bir kapıcı var. Buyurabilecekleri “*yoksul bir organ*” biçiminde tarif edebiliriz kapıcıyı. “Orta direk” söylemi salt seksenlerin apartman anlatılarında değil doksanların dizilerinde de varlığını hissettiriyordu. Bu memur çiftin benzeri imkânlara sahip kişiler örneğin *Bizimkiler* dizisinde orta direk anılıyorlardı. “Kıt kanaat geçim” belki dizi namına söylersek *Kapıcı Cafer* karakterine özgüydü ancak apartman yöneticisi İstanbullu *Sabri Bey* de karısını yer yer kısıtlamaya çalışıyordu.

Tüm bunlardan hareketle sanırım şunu iddia edebiliriz: filmdeki ayrılığın arka planında sınıfsal bir çatışma yerine kültürel zıtlık belirgindir. Seksenler kültürel bir kopuşu beraberinde getirmiş ve “*gri bloklarda yaşayanların*” özel hayatları yeniden düzenlenmiştir. Bu bağlamda **Zeki Demirkubuz**’un *C Blok* (1993) filmindeki çiftleri yahut doksanların ilk yarısında “iktidar sahibi iktidarsızları” odağına taşıyan birçok filmde özel hayatın ihlal edilerek orta sınıf kültürünün reklamcı, teşhirci bir bakış açısıyla kamulaştırılması söz konusudur. Toplumun vaaza maruz kalan kesimi okumuş, kariyer yapmaya hevesli, *post modernist* felsefeden açık veya dolaylı nasiplenmiş bir katmandır. Bu çeşit vaaz içeren anlatılara Müjde Ar – **Yılmaz Zafer** ikilisinin *Aaahh Belinda*, *Dul Bir Kadın* gibi filmleri de dâhil edilebilir.



Aaahh Belinda her şeyden evvel bir reklam filmidir; kadın özgürlüğünü aile dışına konumlandırır, duygusal ve cinsel ilişkide özgürlüğü savunur fakat kâbuslar gerçeklerin etrafını sarmıştır. Film biterken Hulusi tokat, Suat şaka amacıyla giyindiği devasa şampuan maketi içinde çekiç darbesi yemiştir. Öte yandan her ikisi de öpülmüştür. Birini Seraplığa kavuşan Serap, birini ise orta halli yaşantıyı artık sindiren Naciye öpmüştür. İsimler çaprazlanabilir çünkü Naciye ve Serap tek vücutta birleşmiştir. Hulusi ve Suat karakterleri de *iyi polis – kötü polis* rollerine yerleşmişlerdir. İyi polis görüntüsünde Suat, Serap'ı sevgi duyduğu iddiasıyla sömürürken; kötü polis görüntüsünde Hulusi Naciye'yi evliliği hak bularak kazanılmış bir sömürü alanı saymaktadır. Hulusi ve Suat birbirlerine yakınlaşmışlardır.

Burçak Çerezcioğlu: Seksenlerin Sonunda Çocuk, Doksanların Başında Kansere Direnç

Bu yazıyı, birçok insan gibi, günlüklerinin derlendiği *Mavi Saçlı Kız* kitabı aracılığıyla tanıdığım **Burçak Çerezcioğlu**'na

atfetmek istedim. Annesi ve babasının (**Ayla ve Mehmet Çerezcioğlu**) rol aldığı *Aaahh Belinda*'da çocuk rollerinden birisi de 1979 doğumlu Burçak Çerezcioğlu'na verilmiş.

Çerezcioğlu'nun yaşı 1980'ler sonu 1990'lar başında geçirilmiş bir çocukluğa, ilk gençliğe uyuyor fakat bildiğimiz üzere kanser illeti olanca mücadelesine rağmen onu sevinçle bağlandığı yaşamdan koparıyor. Bana kalırsa bugün yazılacak bir *Aaahh Belinda* yazısı ona ithaf edilmelidir. O, bugün aramızda değil; ömrü, geçmişe duyulan çocuksu özlemle hiç sinanmamış ve kansere karşı bir nevi “*Anne Frank savunması*”i geliştirmiş. Yazımı sonlandırırken *Aaahh Belinda*'nın bu çocuk oyuncusunu, Mavi Saçlı Kız'ı saygıyla selamlamayı borç bilirim.

Yazıda anılan filmler

Fantastik Bir Anlatı Üslubuna Dayalı Filmler

***Aaahh Belinda** 1986, Yöneten Atıf Yılmaz, Senaryo: Barış Pirhasan

Oynayanlar: Sırasıyla Serap, Asiye ve Naciye: Müjde Ar, Suat: Yılmaz Zafer, Hulusi: Macit Koper, Reklam yönetmeni: Erol Durak, Tiyatro yönetmeni: Mehmet Akan, Tiyatrocular: Levend Yılmaz, Fatoş Sezer, Komşu ve iş arkadaşı: Füsun Demirel, Komşu: Tarık Pabuççuoğlu, Naciye'nin kaynanası: Güzin Özipek, Naciye'nin babası: İsmet Ay, Çocuk oyuncular: Burçak Çerezcioğlu, Elif Çerezcioğlu

***Camdan Kalp** 1990, Yazan ve yöneten Fehmi Yaşar

Başrollerde: Genco Erkal, Şerif Sezer, Deniz Gökçer, Füsun Demirel

***Şahmaran** 1993, Yazan ve yöneten Zülfü Livaneli

Başrollerde: Türkan Şoray, Mehmet Balkız, Rana Cabbar, Suna Selen

Kadın Filmleri

***İffet** 1981, Yöneten Kartal Tibet, Senaryo: Yavuz Turgul

Başrollerde: Müjde Ar, Faruk Peker, Savaş Başar, Ergün Uçucu

***Dul Bir Kadın** 1986, Yazan ve yöneten Atıf Yılmaz

Başrollerde: Müjde Ar, Nur Sürer, Yılmaz Zafer

***Asılacak Kadın** 1986, Yazan ve yöneten Başar Sabuncu

Başrollerde: Müjde Ar, İsmet Ay, Cem Davran, Güler Ökten

***Kupa Kızı** 1986, Yazan ve yöneten: Başar Sabuncu

Başrollerde: Müjde Ar, Tarık Tarcın, Nisa Serezli

***Asiye Nasıl Kurtulur** 1986, Eser: Vasıf Öngören, Yöneten Atıf Yılmaz, Senaryo: Barış Pirhasan

Başrollerde: Müjde Ar, Ali Poyrazoğlu, Hümeysra, Nuran Oktar

12 Eylül Filmleri

***Sen Türkülerini Söyle** 1986, Yazan ve yöneten: Şerif Gören

Başrollerde: Kadir İnanır, Sibel Turnagöl, Tunca Yönder

90'lar İçin Adı Geçen Film

***C Blok** 1993 Yazan ve yöneten Zeki Demirkubuz

Başrollerde: Zuhal Gencer, Selçuk Yöntem, Fikret Kuşkan, Serap Aksoy

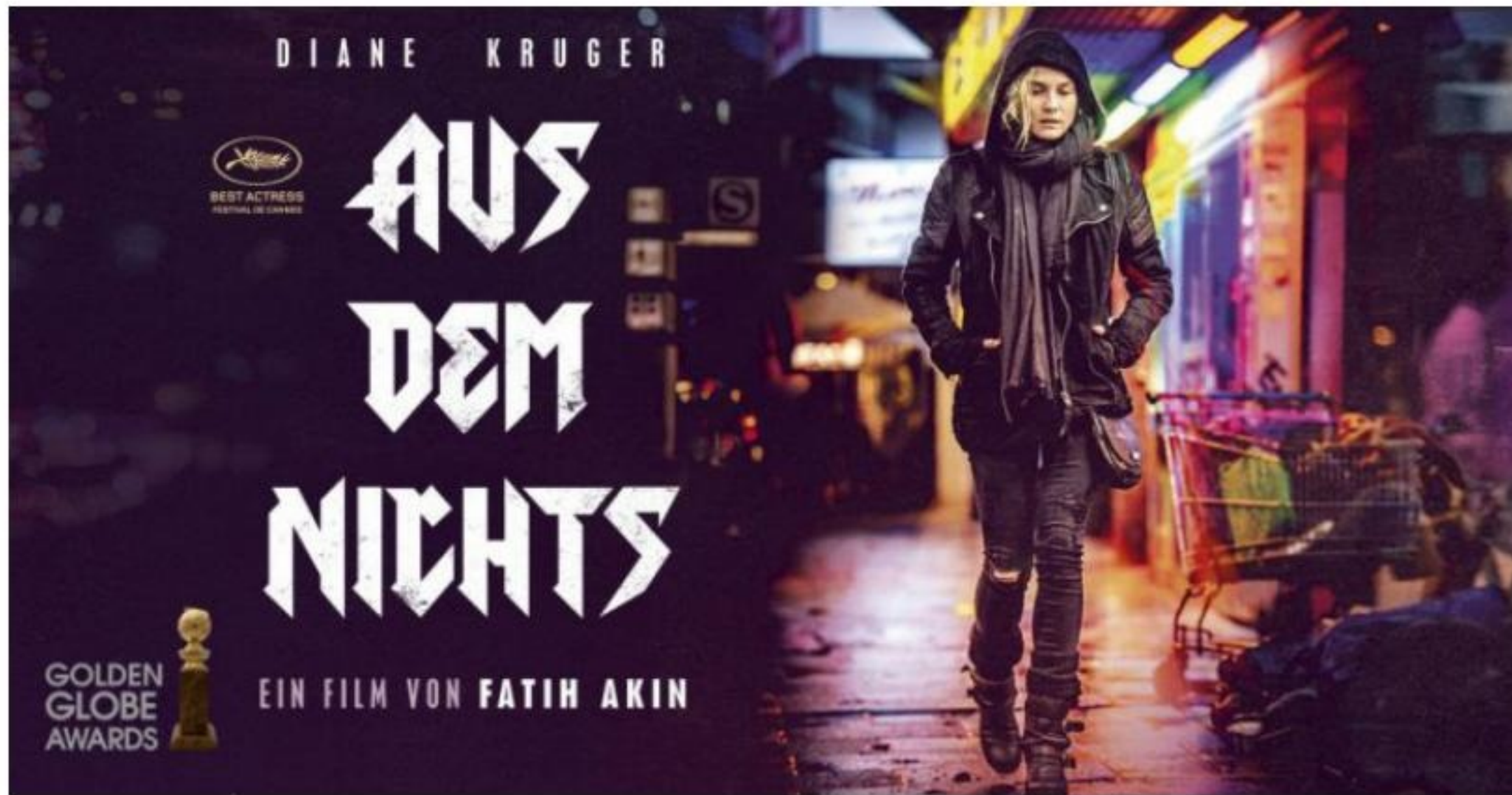
i Anne Frank Yahudi asıllı bir Alman ailenin çocuğu olarak Frankfurt'ta doğmuştur. Nazi iktidarından kaçan aile bir süre Amsterdam'da bir evde saklanmıştır. Bu saklanma sırasında tuttuğu günlükler Frank'ın bir toplama kampında ölümünden sonra basılmıştır. Anne Frank, Nazilerin Yahudilere uyguladığı soykırımın sembollerindendir

Not: Bu makale ilk olarak **EK Dergi**'de yayınlanmıştır.

Paramparça ya da Auge um Auge, Zahn um Zahn (Göze Göz, Dişe Diş)

Volkan Bağırhan

Sınırları yönetmeni aşan, beyazperdeye aktarıldığında üreticisinin benliğinden sıyrılarak, salt hikâyesi ile anılan filmler vardır. Yıllar sonra izlediğinizde, kimin çektiğini, hangi ödülü aldığını hatırlamayabilirsiniz. Ama hikâyesini asla unutmazsınız. İzleyiciyle bağ kurmaya çalışmadan, bütün gerçekliğiyle hedefine varır. *Aus Dem Nichts*, **Fatih Akin**'in son filmi. Almanya'da 2002 - 2007 yılları arasında Naziler'in Türkler'e karşı yaptığı katliamları konu alan, yönetmenin tartışmalı ideolojik duruşuna yeniden bakmamızı sağlayan sarsıcı bir film.



Nasyonal Sosyalizm 1930'lu yılların başında ateşi yanan bir ideoloji. 19.yy sonlarından 20.yy ortalarına kadar, net bir biçimde Almanya tarafından kabul ve saygı görmüş. Alman İmparatorluğu'ndan Nazi Almanyası'na dönüşümün teorik ve fikir bazında gelişim öncüsü olarak, İtalya'daki faşist yönetimle bir ortaklık içine girerek yükselmiş ve savaşın kaybedilmesiyle birlikte tarihe gömülmüş. Her ne kadar yönetim mertebesinde

ezilerek gönderilse de, Avrupa milletlerinin bu ideolojiyi halen içlerinde yaşattıkları kuşkusu çok büyük.

2002 - 2007 yılları arasında Nasyonal Sosyalistler (Naziler) tarafından gerçekleştirilen çok fazla katliam ve cinayet kayıtlara geçti. Özellikle Avrupa'da ırkçılığın yükselişiyle birlikte, Anglosaksonların ve Almanlar'ın sömürgeye dayalı sert tutumları, zaman içerisinde nefret kasırgası haline gelerek toplumların belleklerinden asla silinmeyecek kanlı katliamlara evrildi. İkinci Dünya Savaşı'ndan mağlup biçimde ayrılan Almanya, **Hitler** sempatisminin ve ideolojisinin önüne geçemedi. 20. yy sonlarına doğru hızla büyüyen ateş, 2002'de alev almaya başladı. Neo- Nazi grupların 10 yıllık süreçte sayısı 150 bini geçen suça karışması, ırkçılığın boyutlarının ne aşamaya geldiğini gözler önüne seriyor. TBMM İnsan Hakları Komisyonu'nun bu konuyla ilgili kapsamlı bir çalışması(1) bulunmaktadır ve bu raporlara göre Almanya'da işlenen cinayetlerden bazıları şunlardır:

1- Hessen Eyaletindeki Schlüchtern kasabasında ikamet eden ve çiçek toptancılığı yapan Enver Şimşek, Nürnberg dâhil birçok şehirde çiçek tezgâhları işletmekte idi. 9 Eylül 2000 Cumartesi günü Nürnberg'deki dükkânın satıcı çalışanının hasta olması nedeniyle onun yerine o gün tezgâha bakan Şimşek 12.45-14.45 saatleri arasında bir sipariş için gittiği yerde minibüsün içinde iken iki ayrı susturuculu silahtan çıkan sekiz kurşunla ağır yaralandı.

İkisi başına isabet eden kurşunlar nedeniyle komaya giren Şimşek, iki gün sonra hayatını kaybetti. 4 Aralık 1961 doğumlu olup öldürüldüğünde 38 yaşındaydı. Türkiye'de Isparta Şarkikaraağaç nüfusuna kayıtlı olan Şimşek, geride Kerim ve Semiya adlı iki çocuk ve bir eş bıraktı. Olaydan sonra eşinin acısına dayanamayarak ruhen ve bedenen perişan hâle gelen eşi Adile Şimşek, olaydan önce Friedberg'te işletmekte

olduğu aileye ait çiçekçi dükkânını kapattı ve Türkiye 'ye döndü. Yaşadığı ağır stres ve depresyon nedeniyle 2000 yılından bu yana çalışmamakta, geçirdiği ağır depresyon nedeniyle çocuklarıyla dahi aynı evde yaşayamamaktadır. Almanya'da bulunduğu zamanlarda erkek kardeşinin evinde, çoğu zamanda Türkiye 'de tek başına yaşamaktadır. Çocuklar ise eğitimlerini sürdürmek üzere Almanya'da kalmaya devam etmektedir.

2- Bir saat fabrikasında makine teknikeri olarak çalışan **Abdurrahim Özüdoğru** bir yandan işine gidip gelmekte bir yandan da Nürnberg'de eşi için açtıkları terzi dükkânıyla akşamları ilgilenmekteydi. 13 Haziran 2001 Çarşamba günü Gyulaer Caddesinin köşesindeki dükkânda müşterilerinin işlerini yetiştirmeye çalışan Özüdoğru, 16.15-17.00 saatleri arasında dükkânına giren teröristlerce iki ayrı susturuculu silahtan çıkan kurşunlarla başından vurularak öldürüldü. Katiller maktulün cesedini filme çekecek kadar acımasızdılar. Bu şekilde olay yerinde oyalandıktan sonra ortadan kayboldular. Bazı görgü tanıkları Doğu Avrupalı görünümünde bir kişinin kaçtığını iddia ettiler.

21 Mayıs 1952 doğumlu Bursa Yenişehir nüfusuna kayıtlı olan Özüdoğru ardında bir kız ve bir eş bıraktı. Eşi **Gönül Özüdoğru** ve kızı **Tülin Özüdoğru** ruhen ve bedenen büyük çöküntü yaşadılar. Yaşadıkları psikolojik sorunlar nedeniyle çeşitli hastalıklara yakalandılar. Kızı Tülin sarılık geçirerek bir sene tedavi gördü; Gönül hanım ise kansere yakalandı. İş sahibi Özüdoğru ailesi cinayet sonrası yardıma muhtaç duruma düştü. Geçinebilmek ve okuyabilmek için anne ve kızı bulaşıkçılık, temizlik, güvenlik görevlisi, satış elemanlığı, kütüphane memurluğu gibi işlerde çalıştılar. Ancak yaşadığı yoğun travma ve hastalıklar nedeniyle çalışamaz hâle gelen Gönül Özüdoğru, 2006'dan bu yana işsizlik maaşıyla geçinmeye çalışmaktadır.

Komisyonun raporunda filmin ideolojisiyle paralel ilerleyen büyük bir bölüm bulunmakta. Bu bölümden alıntılanan aşağıdaki pasajlar, filmin ne kadar gerçek ve kanayan bir yaraya parmak bastığının açık delilleridir. Bu paragraflar cinayetleri inceleyen birimlerin tavır ve tutumlarıyla alakalıdır.



*Soruşturma makamları 'bir kusurları var ki öldürüldüler' mantığı ve önyargısıyla araştırma yapmaktaydı. Dolayısıyla aile içi çekişme, mesleki rekabet, mafya ilişkileri, uyuşturucu işi gibi konular üzerinde durmakta, aşırı sağ terörü hiçbir şekilde göz önüne almamaktaydı. Şimşek'in gençliği ile bağlantı kurarak uyuşturucu ile olan ilişkisini bulmaya çalışan soruşturma makamları, Almanya'da geçmişte çokça karşılaşılan aşırı sağ teröründen hiçbir şekilde şüphelenmedi. İlk cinayette olduğu gibi, diğer tüm cinayetlerde de ilk şüpheliler olarak aile bireyleri görüldü veya aile bireylerinin cinayet sebebini bildiği düşünülerek çok uzun, yorucu ve yıpratıcı sorgu ve soruşturmalara muhatap bırakıldı. **Süleyman Taşköprü**'nün ailesi 8-10 saat sorgulandı.*

Mehmet Kubaşık'ın öldürülmesinin hemen ardından aile 8-9 saat ifade verdi. İlde, Rostock'da öldürülen Mehmet Turgut'un yakınları 4-5 kere ve her seferinde 10 saatten aşağı olmayan sorgulamalara maruz kaldılar. Hatta ifadelerine inanmayarak yeminli mahkemeye çıkarıldılar. Mahkeme bir seferinde tam 13 saat sürdü ve ertesi gün yeniden devam etti. Soruşturma, yakınlarının olayı bildikleri ama sakladıkları ön yargısıyla yürütülmekteydi. PKK, kan davası, aile içi şiddet ve mafya ilişkileri olup olmadığı üzerinde durulmaktaydı.

Soruşturmacılara göre cinayetlerin sebebi kesinlikle “parasal ilişkiler”di. Bundan o kadar emindiler ki, Mehmet Turgut cinayetinde yabancı düşmanlığı olabileceğini belirten akrabasına, ‘cinayetlerin yabancı düşmanlığıyla hiçbir alakasının olmadığını, mafya, para, uyuşturucu gibi bir sebebi olduğundan emin olduklarını, büyük parasal işler çevrildiğini’ ifade etmişlerdi. Nitekim savcılık makamları, bazı cinayetlerin ardından ‘yabancı düşmanlığı’ içerdiğine dair bir iz olmadığını, bu ihtimali elediklerini ifade etmekteydiler.

İlginç olan hususlardan biri, Neo-Nazi grupları tarafından iyi bilinen “Gigi ve Esmer Şehrin Müzisyenleri” adlı grubun 2009 yılında piyasaya çıkardığı albümlerindeki “Döner Cinayetleri” adlı şarkının sözlerinde cinayetler ve cinayetleri gerçekleştirenlerden bahsetmeleridir. Şarkıda cinayetleri gerçekleştirenlere teşekkür edilirken, açıkça ‘neo-Naziler’ ima edilmekte, öldürülen sekizi Türk, biri Yunan dokuz kişi kastedilerek, “Dokuz yetmez” denilmekteydi. Hatta şarkının yer aldığı albüm, ırkçı sözleri nedeniyle 2010 yılında yasaklandı. Buna rağmen soruşturmalar aşırı sağ şüphesi etrafında yürütülmemiştir.



Aus Dem Nichts için Fatih Akın, ırkçı cinayetlerin gerçekleşmesinden sonra, bu cinayetlerin Alman medyasında basit olaylar olarak gösterilmesine karşı bir tepki filmi olduğunu söylüyor. Filminde bu katliamların neden olduğundan çok, akabinde gelişen olayların en az işlenen cinayet kadar tehlikeli ve ürkütücü olduğunu göstermek istiyor. Alman yargı sisteminin ve çok kıymetli Avrupa hukukunun bu elim önyargılı tutumu, filmde hassas ve merkezden genele aktarılarak, klasik bir trajedi içinde veriliyor. Merkez olan adalet kavramı, bombacıların avukatınının sınırlarına hapsedilmiş vaziyette. Akın, böylece dosyayı savcılık makamından alıp, savunma makamına yerleştirerek Alman yargı sisteminin bu katliamı bir suç olmaktan çıkartıp kendini aklamak için var olduğunu bizlere anlatmak istemiş. Savcılık makamının filmde olması gerekenden daha az gösterilmesi ve savunmanın müthiş salvolarının mahkemeyi izleyenler tarafından alkışlanması, suçluyu ve mağduru karşı karşıya getirmiş. Suçlu, Alman yargı sistemi ve nasyonal sosyalist ideoloji, mağdur ise azınlıklar ve masumlar. İki grubun çatışması, basit bir cinayet davası olarak görülmemelidir. Bu mahkemede iki toplum vardır. Bu dava, toplumların birbiriyle yüzleştiği epik bir dosyadır ve hükmü verecek olanlar ise izleyicilerdir.



Almanların şöyle bir sözcükleri var; ‘**schadenfreude**’. **Erich Maria Remarque** ise bu deyimı şöyle açıklığa kavuşturur: “Acımak ızdırap değildir, acımak başkasının felaketi karşısında duyulan gizli bir sevinçtir.” Katoliklerin bu durumla ilgili evrenselleşmiş sözleri ise şudur: ‘**delectatio morosa**’, yani ‘hırçın haz’. Alman mahkeme heyetinin ve davayı seyreden izleyicilerin, o an için Alman ya da otoriter güç olan herkes için bu deyim hatırlanacaktır. Bölümün adına tezat bir biçimde bu adaletsizliğin izleyiciyi de yarattığı tesir şudur ki, suçlulara vurulsada, toplumun vicdanı masumun karşısındaki herkesi suçlu ilan etmiştir. Hiddet ve kin ile beslenen izleyici, çaresizlikten ve güçsüzlükten bir şey yapamadığı için, kendisinden olmayana nefret besleyerek, intikam ve hınç duygularını güdüler. Bu durum, sert ve taraflı bir baskının, karşı tarafta da aynı etkiyi yaratmasına olanak tanır ve izler kitlenin yönlendirilmesine sebebiyet verir.

Üç perdeye ayrılan filmin; aile, adalet, deniz; teknik ve biçim olarak da üçe ayrılır. Birinci perdede hareketli, sallanan bir kamera vasıtasıyla, izleyici üçüncü göz olarak ailenin içine çekilmek istenir. Kameranın bu pozisyonu ve şekli, ilerleyen zamanlarda ailenin başına gelecekleri daha iyi anlayabilmek ve özümseyebilmek için kasıtlı olarak seçilmiştir. Filme tabiri caizse bodoslama bir biçimde girilir, yönetmen aile kavramının derin bağlarını anlatmak gibi bir kaygıya düşmeden, hikâyenin

40 kahramanının bir aile, bir kadın olduğunu basit bir şekilde göstererek, doğrudan düğümün açılacağı noktaya taşır. Sevimli, küçük bir ailenin başına gelen feci olaylar silsilesi olarak anılmasını istememektedir. Çünkü bu vahşet toplumsal bir yaradır, kişiler üstüdür. Bu yöntemle mesaj, saksıdaki bir fidandan, kentin ayakları dibinde serilen bir ormana dönüşür.

Adalet bölümü, teknik bakımdan 1961 yapımı Nüremberg Duruşması'nı hatırlatır. Mahkeme sahnelerinde savunmanın çapraz açıyla çekilmesi, kameranın ideolojik konumunu belirler. Biz savunma makamını davacı tarafın gözünden görürüz. Bu durum izleyiciyi zihnen ve fiziken mağdurun yanına yerleştirir ve teknik kusursuz bir biçimde işler. Delillerin sunumu, katliamla ilgili verilerin paylaşılması gibi sahnelerin çıplak bir biçimde sunumları da kameranın pozisyonunu destekler ve filmin alt metni güçlü bir biçimde izleyicilere aktarılır. Mahkeme heyeti, suçlular ve suçluların avukatları sert ve soğuklardır. Duruş ve tavır bakımından birbirlerinden ayrılmalari zordur. Mağdur tarafın avukatı ise oldukça masum bir duruşa sahiptir ve aksiyonun yükseldiği sahnelerde dahi yalın kalabilmiş ve izleyiciyi yanına çekebilmiştir. Bu konuda Akın'ın oyuncu seçimi ve yönetiminin ne kadar doğru olduğu ortaya çıkmaktadır.

Üçüncü bölümde ise film, gerçekten uzaklaşarak sembolik anlatımlara eğilir. Yönetmen vicdani hesaplaşmayı tinsel yaklaşımlarla vermeyi daha uygun bulmuş, gerçeğin hazmedilmesinden sonra bir sonraki aşamanın - iyi ya da kötü - kalitesine yeterince odaklanılmayağını düşünmüştür. Finalle birlikte film, sanat kalitesinden ödün vererek söz söyleme tuzağına düşmüş, perdeyle birlikte film giriş - gelişme - sonuç mantığında boğularak izleyici duygularına hitap etmek gayretiyle acıyı ve adaleti yumuşatmış, uzun yıllar boyunca tartışmaya açık kalabilecek bir kapıyı kapatmıştır.

1-https://www.tbmm.gov.tr/komisyon/insanhaklari/docs/2012/raporlar/neo_nazi_cinayetleri.pdf

Karanlık Arınmalar: Cinayet Anıları

Burhan Tekçe



2000 sonrası Güney Kore sinemasında uzun yıllar devam eden baskı ve sansür sonrasında oluşan özgürlük ortamının yansımalarını, ortaya konulmuş yapıtlarda gözlemlemek mümkündür. Bu yapıtların bazılarında cinsellik kavramının pornografiyi çağrıştıran erotizm seviyesine kadar yükseldiğini ve şiddet sahnelerinin de normalleştirilerek sunulmasından dolayı işleniş biçiminin oldukça değiştiğini söyleyebiliriz.

Bu dönemin yönetmenlerinden biri olan ve en son *Okja* ile dikkat çeken **Bong Joon-Ho**, film türlerinin klasik biçimlerini değiştirerek farklı anlamlar çıkaran bir tarza sahiptir. Klasik yapının dışında olan üslubunu yansıtan en önemli filmlerinden biri 2003 yılında çektiği *Cinayet Anıları*'dır. 1980'lerin sonunda küçük bir kasabada yaşanan seri katil cinayetlerini araştıran biri köylü diğeryse kentli iki polisin yaşadıklarını anlatırken klasik bir dedektif filminin sinemasal yöntemlerini kullanır. Ancak kullandığı bu yöntem katilin bir türlü bulunamaması,

kanıtlar ve belgelerin ise dedektifleri bir adım ileriye götürmeyişi ve ipuçlarının birikerek çöp yığını olmaktan başka bir şey ifade etmeyişi gibi unsurlarla sentezleyerek klasik türün dışında bir eser ortaya koyar.



Cinayet Anıları, **Chon Tu-hwan**'ın diktatörlüğünün son yıllarına denk gelen 1988 yılında gerçek bir seri katil hikâyesine ışık tutar. Kore'nin bir taşra kentinde bir kadın cesedi bulunmasının ardından taşralı dedektif Park Doo-Man katili yakalamaya çalışır. Ancak ilk kurban ile aynı şekilde tecavüz edilerek öldürülmüş başka bir kurbanın daha bulunmasının ardından, soruşturmaya kentli dedektif Seo Tae-yoon da gönderilir. Park Doo-Man, üstünkörü ve alışıla gelmiş yöntemler izleyerek olayları çözmeye çalışırken, Seo Tae-yoon ise daha akıl yürütmeci ve analiz edici yöntemler kullanarak olayları çözüme kavuşturmaya çalışır. Bu ikili arasındaki çatışma filmin ritminin belirleyicisi olur. Katilin kimliği hakkında iki dedektif de kendi yöntemleriyle birçok ipucu elde etmesine ve günah keçisi olarak gösterdikleri birbirinden farklı özelliklere sahip olan üç şüpheliyi sorgulamalarına rağmen yine de bir sonuç elde edemezler. Çünkü katilin işlediği cinayetlerin ortak yanlarını bulmaya çalışırken yağmurlu gecelerde ve kırmızı elbiseli güzel kadınları öldürdüğünü düşündüler. Fakat katilin kırmızı elbise giymeyen kişileri bile öldürebildiğini öğrenince tezleri çürür. Üç şüphelinin de neden katil olarak değerlendirildiklerine bakacak olursak; zihinsel engelleri olan ilk şüpheli için neden olayı yaşarmışçasına gibi anlatmasıyken, ikinci şüpheli içinse katille ortak bir iç çamaşırı fantezisine sahip olması, üçüncü şüphelinin katil olarak değerlendirilmesinde ise katilin yağmurlu gecelerde cinayetlerini işlerken bu kişinin de yağmurlu gecelerde her defasında “Hüzünlü Mektup” parçasına istekte bulunması ve radyoda bu parçanın çalınmasıdır. Bong Joon-Ho'nun ortaya koyduğu bu kaos ortamı filmi bir katharsise ulaştırmıyor ve bu nedenledir ki duygusal bir arınmayı sadece karakterlerde kısa süreli olarak bizlere veriyor.



Bu durum, biraz uç bir okumayla, karakterlerin katile ulaşmaya çalışırken kendilerini tatmin etmeleri olarak değerlendirilebilir. Özellikle Park Doo-Man'ın üstün körü yöntemlerle önüne gelen ilk şüpheliyi katil olarak ilan etmesi ve medyayı da arkasına alarak şüpheliye cinayeti nasıl işlediğini tekrardan canlandırması için yaptığı baskı ve bunun sonrasında şüphelinin suçsuz bulunması buna bir örnektir. Ayrıca yapılan bu mastürbasyon karşısında da aslında karakterler cezalandırılmaktadır. Bu durumu da şu şekilde yorumlayabiliriz; Doo-Man'ın yardımcısı konumundaki diğer dedektif Cho Yong-koo'nun şüphelilere uyguladığı şiddet aslında kendisinin arınma yöntemiymişken filmin sonlarına doğru yine bir şüpheliye kavga ederken, bacağına saplanan paslı bir çivi tarafından sert tekmeler attığı bacağı kesilir. Bu durumu da yapılan mastürbasyonun cezası olarak görülebilir. Aslında *Cinayet Anıları*'nin oluşturduğu bu kaos ortamı bir noktada sanatın aydınlığından kaçanların içinde kaybolacakları karanlığın bir parçası gibidir.



Güz Yolcusu*İsmet Şengül*

İnsanlar mutlu oldukları kadar yaşarlar. Mutluluk baş tacıdır, göz nurudur, yaşama sebebidir. Her gün ve her gün yeniden doğmak, doğan güneşi sımsıkıca kucaklamaktır. Mutluluk neşe saçmaktır, etrafa gülücükler dağıtmak, el atmaktır muhtaçlara. Mutluluk öze dönüştür, tatlı söze dönüştür. Mutluluk taş, ağaca, doğaya uymaktır. Börtü böceğe yaymaktır sevgiyi.

Mutluluk gökyüzüne yazmaktır sevdayı, mutluluk bir bütünlüktür,
mutluluk birliktir,
güçtür kuvvettir

birlikte varolmaktır

ve varolma duygularını

güçlendiren perçindir.

Mutluluk güneş olmaktır

sıcaklığıyla sarıp sarmalayan

mutluluk yıldızlardır

gök yüzünde milyarlarca göz kırpan

mutluluk her şeydir çünkü mutlu olduğumuz kadar varız ve
mutlu olduğumuz kadar yaşarız, yaşatırız çevremizdekileri.

Peki ne kadar mutluyuz,

ilerleyen teknolojinin ortasında

atomların gazların hidrojenlerin arasında

peki ne kadar mutluyuz huzurluyuz

bunca ölümlerin yıkımların enkazların ta odak noktasında

kim ne kadar mutlu, huzurlu olan kim sağanak sağanak yağan

Ölümün duldasında.

Oysaki hepimiz birer güz yolcusuyuz.

Baharı yaşayamayıp yaza ayak basmadan kara kışa yol alan

hepimiz düşlerimize tutuklu

Hayallerimize hapsedildiğimizden beri

insan olarak varız da insanlığı bilemediğimizden beri

sevgiyi büyütüp yüreklerimizden

zincirlerimizi kıramadığımızdan beri sıyrılıp özümüzden,
düşerek gücümüzden bize dayatılan hayatı yaşamak zorunda
bırakıldık. İşte tam da bu noktada, sıraladığım bütün güzellikler
büyük bir kırılma yaşayıp

mutluluk mutsuzluğa

sevgi sevgisizliğe

huzur huzursuzluğa

birliktelik ise büyük bir yıkıma uğramış iken

her şeye ram etmek

şekil değiştiren köleliğe

ve sistematik bir esarete

sürüklemiştir biz insancıkları

Güç zehirlenmesi yaşayan sistem karşısında bütünselliğini
kaybeden insanların ağaçtan dökülen yapraklar gibi rüzgârın
oyuncağı olmaktan kurtulamamalarına imkân tanımamakla
birlikte, o vakit insancıklıktan öteye taşıyamazlar kendilerini.

Bu kez menfaat çıkar başlar leşten koparacakları parçanın hesabı
içinde kıvranıp dururlar.

Bana göre Dünya bir leştir peki etrafında toplanıp kendi
öznesinden sıyrılıp gözünü para, makam mevki hırsı bürüyen
bunca insanlar güruhu nedir sizce?

Gücü, gücü yetene döndü devran yükü kan ve gözyaşıyla
doldu kervan,

sevgi;

canlı ve de cansızı var eden tek güç - en büyük güç.

Sevginin bittiği yerde hiçbir varlık varlığını sürdüremez.
Sevginle çölü bile cennet bahçesine çevirebilirsin.

Sevgi dinin, bir devletin, her bireyin ve her bir ailenin temel taşıdır.

O taştan yoksun olan her şey her varlık zulüm ve zorbalıkla yükseltir binasını.

Zulmün olduğu yerde kölelik,

köleliğin olduğu yerde esaret,

esaretin olduğu yerde kaoslar zinciri birbiri ardında takılarak uzayıp gider.

Sevgisizlik kavuran çözdür,

ateşten geriye kalan küldür.

Kuraklıktan orada kalan

tozaktır.

Sevgi bir deryayı umman gibidir. bir okyanustur, kısacası sevgi tüm kainattır. bütün güzellikleri içinde barındıran yegane güç

yaşam;

bir trenin yük vagonları gibidir. Sevgi ise o vagonların lokomotifidir. O vagonların içini kirletmeyin efendiler.

Kendi küllerinden kendini var eden anka kuşu misali

bizlerde geçmişin küllerinden geleceğini kaybeden bir toplum olduk. Kendimizi yeni baştan yaratmak yerine,

kendi karanlığımızda kaybolduk.

Geçmişin küllerinden sevgi dolu, umut dolu, mutluluk dolu kardeşçe yarınlar kurabilmek vardı ama beceremedik onu.

O küllerin arasında daha da bir artan kini ve düşmanlığı yaratabildik ancak.

O Küller ki gözlerimizi güzel olan her şeye açması yerine, biz insancıkları iyice körleştirdi.

Oysa ki; köre göz, dilsiz söz, topala dayanak, aç ekmek, çıplağa libas, umutsuza umut olmak vardı.

Ama umudu dayanaksız, umudu kör, umudu topal, umudu dilsiz, aç be aç çıplak bıraktık.

Eeeeeey hayat

Eeey insanlık

Ben senin neyin olayım?

04.02.2018

Nefes Al!*Nilgün Zülfü Işık*

Seni tatmin edecek bir yazı bulacağız bu mektupta!

“Biliyorum” kelimeleriyle malum haşır neşirliğimiz çok, o yüzden kolay kolay yazı okumak da işimize gelmiyor. Dolayısıyla ilk cümleye bu şekilde başlama gereği duydum, okutmak için başka bir başlangıç yapabilirdim, cahilliğimi bağışla.

Daha çok, narsistliğimizi tatmin edecek olay ve olgular kurgulamam lazımdı ki ilgimizi çeksin, yaşadığımızı daha çok hissettirsin! ?

Kendi yaşamımın çözümsüzlükleriyle dolu bir konuşmadan, yaşamıma çözüm getirecek stratejiler bulmam, bana ne kadar zaman kazandırır? Bu çözümsüzlükleri daha çok betimlemek, düşmanımı daha iyi tanıyıp uygun hamleler yapmamı getirecek mi? Çözeceğime inanıyorsam evet! Buna sabredebilecek misin?

Peki, bu yazıyı okuyarak harcadığın zamandan sonra, yazının sana getireceği zaman kazanımları daha çok olacak mı? Sabırsızlığın ve hırsın beni görmene engel oluyor; sadece beni anlayacak şekilde yazılarımı okuyacağını zannetmiyorum, haklısın, sen de kendi çözümsüzlüklerini iyi analiz edip tanımanı sağlayacak bir şeyler arıyorsun zaman kazanmak için.

Hala okuyorsan bir değişik geldim sana farkındayım; formatına uygun gelip gelmediğimi anlayamadın hala... Dinleniyoruz!

Zaten sorun burada değil mi? Formatlarımıza uygun kişi, nesne, araç bulup gelişen formatlarımızı daha da büyütmek, virüs kaptığında savaşmak, savaşı kaybettiğinde format değişimi gerçekleştirmek.... Aklımız başımıza hep yenilgilerde mi gelecek? Formatımıza uygun olmayanlara zaman vermek! Yapabiliriz; belki severiz. Zorlanırsınız ama aradığımız dürüstlük belki orada gizlidir... Dürüst olduğumuzu zannediyoruz ama olsun, dürüstlüğümüzü sorgulamada eksik kaldığımız için boğulduk, kurtulmak içinse sevginin ne olduğunu sorgulayarak hayatta kalmaya çalışıyoruz, şiddete prim vermeden... Dürüstsüzlüğü tanımak içinse bilgi ediniyoruz...

Görsel: *Karanlıktakiler* (2009) – **Çağan Irmak**

Sabahın dördü -Sueda'ya

Batuhan Suiçmez



Yetmiyor bu günün
yirmi dört saati
seni düşünmem.
Öyle avare, öyle kalender:
Uzanıp kanepeye
şaplatmak ayaklarımı,
başucuma dizmek
senin suratını.
Haftadan aşırısam, derim

şu artakalan günleri;
Bir senin aklıma düştüğün
günler kalsın,
bir de seni düşündüğüm günler.
Böyle giderse,
korkarım,
takvimler eskimeyecek.

Görsel: *Madonna* (kesit, 1895) – **Edvard Munch**

Kaybettim

Kemâl Hatipoğlu



Kaybettim, gölgemi arıyorum.
En son, dediklerine göre,
Bir kayığa binerken görülmüş...
Gün doğmadan, açılmış,
Açılmış ufka doğru.
Bir ihtimâl kıyıya vurur,
Bekliyorum...
Kaybettim, gölgemi arıyorum.

Ocak 2018
Tekirdağ

Görsel: *Ölü Adam* (1995) – **Jim Jarmush**

